

Генебарт Ольга Васильевна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки
Тамбовского государственного музыкально-педагогического института
им. С. В. Рахманинова

ЗАМЕТКИ О «КАРНАВАЛЕ» Р. ШУМАНА

«Любая музыка, только смолкнув, перестает существовать», — пишет С. В. Рахманинов, один из выдающихся интерпретаторов «Карнавала» Р. Шумана, в статье «Художник и грамзапись» [5, с.112]. Такая перспектива ухода в небытие «не грозит» этому произведению — на протяжении более полутора столетий звучит оно на концертной эстраде, и интерес исполнителей к «Карнавалу» не иссякает. Одно из самых общеизвестных в фортепианной музыке, относящееся к числу «заигранных», это сочинение входит в золотой фонд репертуара едва ли не всех выдающихся пианистов XIX и XX веков. Фортепианными версиями не ограничивается множественность интерпретаций, в частности, существует оркестровое переложение, выполненное коллективом русских композиторов — Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, Н. Н. Черепнина, А. С. Аренского (1902). Создан балет-пантомима на музыку «Карнавала», поставленный в 1910 году М. Фокиным в соавторстве с Л. Бакстом, восстановленный в 1962 г., затем в 1986 г. — в виде телефильма-балета [3].

Наконец, существует множество исследовательских интерпретаций, посвящённых собственно сочинению и его исполнительским версиям. В аналитических прочтениях цикла с той или иной степенью детализации исследованы разные уровни текста — от тематической структуры и её элементов до построения композиции целого. И всё же некоторые детали остаются недостаточно изученными. Например, возникает вопрос, какова мера соотношения импровизационной непредсказуемости, спонтанности и композиционной выверенности включения избранных мелодических формул, вектора их развития, возможно, намеченного автором. Другой вопрос — какова логика объединения пьес в группы? Такие средства сочленений отдельных пьес, как метрическая и звуковысотная незавершённость кадансов, соединительная интонация на грани пьес, авторская ремарка *attacca*, детально описаны А. Меркуловым [4, с. 59–70]. В то же время возможны в этом аспекте, в дополнение к найденному, наблюдения над тональной структурой и другими компонентами сопряжения и, наоборот, разграничения частей цикла.

Как известно, интонационная идея «Карнавала» неоднократно комментируется самим композитором в письмах. Вначале, на стадии работы над этим произведением, обозначенным как «Маленькие сцены, написанные на четыре ноты», композитор в письме фрау Г. Фгойт [6, с. 230] отмечает художественную привлекательность и многомерность зашифрованного смысла найденной анаграммы. Обращаясь к возлюбленной своей юности Эрнестине фон Фриккен, Шуман высказывает пожелание, «чтобы Вы

[Эрнестина — О. Г.] *играли иногда гаммы Es, C, H, а может быть, и A. Ибо я обнаружил, что Asch очень музыкальное название города, что эти же буквы входят в моё имя и являются как раз единственно музыкальными буквами в нём*» [выделено мною — О. Г.]. Далее автор пишет о музыкально-выразительных возможностях, которые таит в себе составленная из них мелодическая формула: «<...> *игра случая всегда имеет в себе нечто странное и привлекательное* [в письме приводится музыкальная цитата из нот AEsCH, гармонизованных D9 тональности B-dur — О. Г.]. *Это звучит очень скорбно...*» [6, с. 231]. В связи с выделенной композитором гармонизацией примечательно высказывание Шумана, адресованное Кларе в письме, также написанном в период создания Карнавала: «*Когда я глубоко, глубоко думаю о Вас, я мигом подсаживаюсь к инструменту и охотнее всего пишу нонаккордами*» [6, с. 217].

Тремя годами позже в письме к И. Мошелесу композитор возвращается к подобному разъяснению: «<...> *пьесы в нём построены на звуках ASCH — это название богемского городка, где у меня была одна музыкальная приятельница, странным образом, это также единственные музыкальные буквы в моём имени*» [6, с. 298], подчёркивая при этом мистическую связь буквенного названия местожительства возлюбленной и его, Шумана, имени.

В комбинаторике звуков анаграммы выделены три версии, показанные композитором в «Сфинксах»: *EsCHA, AsCH, AEsCH*. Первая — авторская монограмма, вторая и третья — зашифрованное в двух вариантах название города Аш, родины возлюбленной композитора Эрнестины фон Фриккен.

В первой половине цикла привлекается мелодическая формула *AEsCH*. Константная составляющая её экспрессии определяется напряжённостью начального тритона и скрытой уменьшённой кварты. Какова динамика её привлечения в пьесах?

В «Пьеро» звучание фигуры *AEsCH* завуалировано — первое проведение звучит в дублирующем голосе, и лишь при повторении становится тематическим рельефом. Кроме того, она «спрятана» внутри шестизвучной ритмически ровной, волнообразной линии, окаймлённой внеформульными тонами. Рассматриваемая фигура здесь — замкнутая микротема с чертами печального напева и неторопливого шествия, многократно варьировано повторяемая (в двойном контрапункте, свободной инверсии), оттенённая буффонной трихордовой попевкой.

В «Арлекине» *AEsCH* (при повторении — *EsCH*) уже тематически выделена как формула начальной интонации, представленной в модусе скерцо, в ритмически изменчивом рисунке, с подчёркнуто широкими скачками при повторении. Как и в первой пьесе, исходная формула — основа микротемы, раскрытой в последующих варьированных повторениях и сопоставлении с контрастной попевкой (последняя сходна с контрастирующим мотивом в «Пьеро» по диапазону, опорному тону, рефренной повторяемости и тем самым маркирует парность воплощённых персонажей-антиподов).

«Благородный вальс» начинается анаграммой с варьированной последовательностью тонов — *AEsHC*. В этой версии благодаря концентрации уменьшенных интервалов и пунктирному ритму усилен тон лирической экспрессии, с элементами декламационной патетики. Метрическая стопа (ямб) определяет сходство с проведением лейтмотива в «Арлекине», сходна и тонально-гармоническая его трактовка (доминанта *B-dur*). В то же время здесь формула — ядро протяжённой распевной темы. Вальс, пьеса, более развёрнутая по масштабам, содержащая тематически контрастную середину, завершает первую подгруппу цикла с тональным соотношением частей — *Es – B – B*.

Следующая подгруппа с той же интонационной формулой в основе, представленная четырьмя пьесами (№№ 5–8), варьированно воспроизводит тональный план первой: здесь это *Es – g/B – B – B/g*.

В пьесе «Эвсебий» (лирический внутренний монолог) интонация *AEsCH* завуалирована, окутана фигурациями. Не менее убедительно и прочтение её версии с перестановкой букв — *AEsHC*. В этом можно усмотреть и логику цепляемости в работе композитора с анаграммой (вариант *AEsHC* используется в предыдущей пьесе), и, с другой стороны, — корреспондирование с начинающей первую подгруппу пьесой «Пьеро», в которой лейтинтонация тоже «спрятана», и основной приём развития в обоих номерах — её варьированное повторение.

«Флорестан» начинается ясно очерченным лейтмотивом, однако, при этом формула *AEsCH* теряет статус фигуры и перерастает в фигурацию, расцвечивающую напряжённо звучащий *D9 g-moll*. Мотивная структура в целом основана на контрастах (один из тематических элементов — цитата из «Бабочек»), подвижный темп и тесситурная изменчивость привносят черты скерцозности. Заметим, что внутри пьесы происходят динамические процессы работы с лейтмотивом-анаграммой, вариации на анаграмму: в конце пьесы начальная фигурация распадается на дискретные хореические мотивы, затем звучит её отчётливо скандированный начальный вариант в увеличении, как будто призывный возглас, обращённый к Кокетке, персонажу следующей пьесы с одноимённым названием. Примечательно, что завершение, каденция находится уже «на территории» этой пьесы. Так череда одиночных портретов сменяется их диалогом, развивающимся сюжетом, и в композиции этого подраздела прорастают черты слитной сюиты.

В «Кокетке» (жанровая основа — вальс-скерцо) мотив *AEsCH* появляется в новом, витиеватом, зигзагообразном мелодическом рисунке. В процессе развития этот мотив сопрягается с мелодически контрастными формулами. Линия, тесситурно подвижная, с выпуклым мелодическим рельефом (диапазон — более двух октав), подчёркивает каприччиозность пьесы, в квази-непредсказуемом развитии переходящей в следующий номер, поддерживая идею сюжетного развития, диалогического сопряжения, как и в предшествующем сцеплении. Внешне завершённая, закреплённая каденцией, эта пьеса содержит в среднем голосе внеформульную «реплику», которая

составляет интонационную основу следующей пьесы, «Разговор» («Реплика»), основанной на контрапункте и диалоге контрастных мотивов.

В «Реплике» анаграмма звучит с новой перестановкой элементов (*АНС...Es*), появляясь в завершении пьесы в тематически нейтральном варианте (восходящая гамма, один внемотивный тон), как бы растворяясь, истаивая. Характеристичность, качества рельефа придают ей октавные квазифоршлагги.

«Прощальные» звучания анаграммы *AESCH* содержатся в двух последующих пьесах — «Сфинксы» и «Бабочки».

«Сфинксы». Их положение в цикле своеобразно: этот фрагмент автор, скорее всего, не считал частью, предназначенной для исполнения. *«Перед Вами весёлый Карнавал. Я много вычеркнул, <...> чтобы он вошёл в одну тетрадь (что мне приятнее, так как это одно целое). Если б Вы всё же захотели сделать две, то в каждую я поместил бы по сфинксу. Сфинкс — это именно шифр и музыкальные буквы в моём имени — S. C. H. A., с которых начинаются почти все части»*, — замечает Шуман в письме Фр. Кистнеру [6, с. 260]. И первые исполнители «Карнавала», К. Шуман и Ф. Лист, опускали этот номер.

Тем не менее, начиная с интерпретации А. Г. Рубинштейна, существует традиция исполнения «Сфинксов». В исследованиях поэтики «Карнавала», в частности, в монографии С. Я. Вартанова глубоко и точно обозначена драматургическая функция этого номера, определяющего философскую глубину произведения и наполняющего его новым смыслом. Как отмечает исследователь, в звучании «Сфинксов» *«зашифрована идея смерти как оборотной стороны праздника жизни»* [2, с. 225].

Существует два рода исполнительских интерпретаций «Сфинксов»: один из них представлен первыми российскими исполнителями — А. Рубинштейном и С. Рахманиновым. В газетной заметке, в частности, отмечается, что *«Рубинштейн давал этим одиннадцати нотам такое громовое могучее, колоритное значение, какого никто на свете, наверно, не мог бы тут впереди ожидать»* [В. В. Стасов. «Концерт в память Рубинштейна» — «Новости», 1902, с. 113. Цит. по 1, с. 303]. Рахманинов, в своей интерпретации «Карнавала» следующий этой традиции, подчёркивает эффект *«громopodobных раскатов»* звучанием тремоло на фортиссимо [2, с. 225].

Другое исполнительское прочтение «Сфинксов», содержащих интонационные коды «Карнавала», представлено в виде тихих, затаённых звучаний каждой формулы (в частности, в интерпретациях А. Корто, В. Софроницкого, Г. Соколова), что не менее рельефно воплощает идею предостережения, музыкального преломления латинского выражения *«temento mori»*, мысли о скоротечности жизни. Примечательно, что за «Сфинксами» следуют в цикле «Бабочки» (№ 9), образ, отмеченный множественной метафоричностью, в большинстве трактовок предстающий как символ бессмертия, воскресения, воплощение красоты и процветания. Чередование этих пьес, таким образом, — одна из многочисленных

оппозиций и главная антитеза в концепции «Карнавала» (следует отметить, в то же время, что в XX веке сохранилась также традиция исполнения «Карнавала» без «Сфинксов» — например, этот номер отсутствует в интерпретациях А. Фишер, Артур Рубинштейн, В. Ашкенази).

«Сфинксы» и «Бабочки» — два номера, завершающих «вариации» на первую версию интонационного кода, *AESCH*. Примечательно, что в «Бабочках» эта формула окончательно «погружается» в общий фигурационный фон, становится элементом этюдно-пассажного «потока». При этом вся пьеса строится как ряд повторяющихся каденцеобразных формул, выполняя, таким образом, функцию завершения раздела цикла.

Какова же «линия жизни» фигуры *AESCH*? — Это постепенный выход на авансцену, испытание в интонационных и жанровых модификациях (эмбрион техники монотематизма) и истаивание. Формула постепенно обнаруживается в «Пьеро», её открытый показ представлен в «Арлекине», с перестановкой элементов — в «Вальсе». Она завуалирована в орнаменте «Эвсебия», но обретает «второе рождение», правда, в статусе фигурации, в «Флорестане», содержащем также новые её трансформации, затем становится тематическим рельефом, в новом рисунке, в «Кокетке», и «уходит» в «Реплике». Наконец, в кристаллической форме звучит как микротема в «Сфинксе» и «погружается» в фигурационный поток в «Бабочках». При этом варьируется жанровая основа (благодаря метроритмическим, темповым, фактурным, тонально-гармоническим модификациям), варьируется позиция в структуре темы: самостоятельная микротема, ядро более развёрнутой структуры, периферийный интонационный материал (дублировка основной темы, скрытый голос фигурационного фона).

Авторская монограмма, *EsCH*, появляется в произведении лишь трижды: в «Сфинксах», зоне экспонирования всех тематических формул, и в двух номерах «на периферии» их структуры. Во Вступлении, с трудом угадываемая, она появляется в скрытой линии басовой фигурации, внутри завершающего построения (как скромный автограф наблюдателя и участника «событий»), и затем — в конце пьесы «Шопен», как завуалированный перестановкой букв (*EsHC*) росчерк автора, создавшего портрет гениального современника.

Вторая интонационная версия шифра богемского городка, монограмма *AsCH*, почти безраздельно господствует, начиная с пьесы № 10, «Танцующие буквы», и до «Марша давидсбюндлеров».

Обозначенная формула является неизменным по звуковому составу начальным интонационным импульсом, и это привносит в структуру всего раздела более ярко выраженные черты свободных вариаций, предполагающих узнаваемость, как минимум, начальной интонации и в дальнейшем её образно-жанровые преобразования. *AsCH* — *initio* всех пьес, кроме «Шопена», вовсе не содержащего этой монограммы, а также

«Паганини» и «Паузы», в которых $AsCH$ «погружён» в поток развития внутри миниатюр.

Примечательно, что формула $AsCH$ представлена в двух интонационных вариантах — с восходящей большой терцией (вариант 1) и нисходящей малой секстой (вариант 2). Первый располагает к изящной лёгкости в условиях танцевальной скерцозности и нежно-лирическим тонам распевных интонаций, второй — к открытой, яркой экспрессии, патетике. Вариант 1 является начальным импульсом пьес «Танцующие буквы» (любопытно, что в этой пьесе, условно открывающей второй раздел и впервые экспонирующей формулу, закодированы оба её варианта, причём 2-й — в ракоходе), «Киарина», «Узнавание», «Признание». Вариант 2 начинает пьесы «Эстрелла», «Панталон и Коломбина», «Немецкий вальс», обрамляющий портрет «Паганини», «Прогулка». Подобная вариативность формулы $AsCH$ дополнительно маркирует контраст образной модальности пьес, не отражая закономерностей их внутренней компоновки в малые циклы.

Возможная логика объединения в микроциклы определяется деталями тональной структуры, а также образно-жанровой составляющей. Так, во втором разделе «Карнавала» за «Танцующими буквами», экспозицией второй монограммы и своеобразным интермеццо, следует ряд «портретов»: «Киарина», «Шопен», «Эстрелла» (Шопен в окружении возлюбленных Шумана). Это малая сюита — вальс, ноктюрн, вальс, — тонально замкнутая ($f - As - f$), содержащая жанровую репризу.

Далее, две пьесы, хотя и разнородны по обозначенной программе («Узнавание» и «Панталон и Коломбина»), объединены рядом соответствий. Среди них — композиционное сходство (обе написаны в сложной трёхчастной форме), интонационное корреспондирование (вторая фраза «Узнавания» «подхватывается» в ракоходном варианте начальной формулой следующей пьесы), единство остигатного фонового ритма, тональное родство ($As - f$). Наконец, этот диптих ограничен с обеих сторон редкими в цикле совершенными кадансами.

Следующий микроцикл — обозначенная одним номером триада «Немецкий вальс», «Паганини» (интермеццо) и репризное повторение Вальса (тональная структура: $As - f - As$), — концентрирующий идею танцевального и токкатно-моторного движения, сменяется диптихом, тихой кульминацией всего цикла. Это лирически исповедальный монолог «Признание» и, затем, «Прогулка», «как бывает на немецких балах, рука об руку со своей дамой» [6, с. 298], — пьесы, скреплённые «соединительной интонацией» (as_2 завершение первой пьесы и начало второй) и ясно очерченной функциональной соподчинённостью тоник ($As - Des$).

Примечательно, что единство малых циклов рельефно подчёркнуто в ряде интерпретаций. Так, в исполнении С. Рахманинова, Г. Соколова пьесы №№ 5–8 сменяют одна другую *attacca*. Тогда как номера, относящиеся к разным группам, ограничены от смежных заметной люфт-паузой. В

частности, С. Рахманинов, Артур Рубинштейн, Г. Соколов подчёркивают цезуру, разделяющую пьесы «Панталон и Кломбина» и «Немецкий вальс», Артур Рубинштейн, Г. Соколов и В. Софроницкий подчёркивают отчленённость «Признания» и «Прогулки» от предшествующей группы пьес.

В то же время маркировка или вуалирование цезур между отдельными пьесами «Карнавала» (как и артикуляционный и динамический рельеф, степень внутренних и внешних контрастов в пьесах и их соотношениях) весьма различны в множественных исполнительских интерпретациях. В них может подчёркиваться либо непрерывность карнавального потока, либо самоценность каждого отдельного персонажа праздничного действия.

Скорее всего, именно к «Карнавалу» применимо сказанное Р. Шуманом о важнейшем свойстве музыкальных шедевров: «<...> самая прекрасная музыка та, в которой мощная форма окутана фаустовским плащом фантазии» [6, с. 244]. Поэтому наблюдения, описанные в этих заметках, — лишь ещё одна попытка вслушаться в текст гениального сочинения, многопланового, многомерного, предполагающего вариативность исследовательских и исполнительских трактовок и неисчерпаемого в своей глубине.

Список литературы

1. *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: [В 2 т.] / Л. А. Баренбойм. — Л.: Гос. муз.изд., 1962. — Т. 2: 1867–1894 — 491 с.
2. *Вартанов С. Я.* Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ференца Листа и Сергея Рахманинова / С. Я. Вартанов. — М.: Композитор, 2013. — 576 с.
3. *Зенкевич С. И.* «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс] / URL: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05 – Загл. с экрана.
4. *Меркулов А. М.* Фортепианные сюитные циклы Шумана / Меркулов А. М. – М.: Музыка, 2011. – 95 с.
5. *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: [В 3 т.] / С. В. Рахманинов – М.: Советский композитор, 1991. – Т. I. – 647 с.
6. *Шуман Р.* Письма: [в 2 т.] / Сост., ред., коммент. Д. В. Житомирского. – М.: Музыка, 1970. – Т. I. – 719 с.